

Zora Prušková
Ústav slovenskej literatúry SAV
v Bratislave
zora.pruskova@gmail.com

Data przesłania tekstu do redakcji: 25.08.2015
Data przyjęcia tekstu do druku: 06.07.2016

Holokaust – hranica pragmatického jazyka

Nikdo nemůže zůstat v sobě: lidství člověka,
subjektivita, je odpovědností za druhé, zranitelností.
Návrat k sobě se stává nekonečnou oklikou.

(Emmanuel Lévinas, *Etika a nekonečno*)

ABSTRACT: Prušková Zora, *Holokaust – hranica pragmatického jazyka* (The Holocaust – the Border of Pragmatic Language). “Poznańskie Studia Slawistyczne” 12. Poznań 2017. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, pp. 259–270. ISSN 2084-3011.

The theme of the paper is observing and revealing non-pragmatic language that, when dealing with deliberately chosen texts about acts of violence, leads to productive aesthetic disturbance. In its substance, this language refers to the gulf between intensity of representation and ideological intention towards a reader declared in a complicated manner. The paper discusses five texts with the theme of the Holocaust. Three of them deal with the Holocaust as with a recent experience, namely Curzio Malaparte's *Caput* (1944), Żofia Nalkowska's *Medallions* (1945), and Leopold Lahola's *Last Thing* (1949–1956, published in a book in 1968); whereas two other ones deal with the Holocaust after some time in a form of belles-lettres memoirs or testimony, namely Juraj Špitzer's *I Did Not Want to Be a Jew* (1994) and Jerzy Kosiński's *Painted Bird* (in English in 1965, Czech translation was published in 2011). All interpreted texts are marked by specific language situated beyond the border of traditional literary representation. This language is either extremely subjective, expressive and periphrastic – in this case it borders on with absurd Realism or nonsense (in case of C. Malaparte, J. Kosiński, and L. Lahola) – or, in its neutral representation (in case of Ž. Nalkowska, and J. Špitzer), it borders on with a melancholic self-referential document on limits of cultural humanism or of normal, common humanity.

KEYWORDS: Holocaust; language; document; fiction; interpretation

Vychádzajme pri našich nasledujúcich úvahách, úsudkoch a komentároch z predpokladu, že základnou funkciou jazyka, a to na všetkých úrovniach a vo všetkých oblastiach komunikácie, je jeho intencia k zreteľnému prepisu, popisu alebo interpretácii **živého vedomia a pohybu myšlienky**. Táto

základná, povedzme, že elementárna téza sprevádzajúca kódovanie jazyka ako interpersonálneho (pre sprostredkovanie nevyhnutného) komunikátu nemá žiadne pridané sémantické významy a nemá ani vyznačený (frapantný) semiotický charakter. Je natoľko umiestnená a pevne ukotvená v našej intersubjektívnej personálnej dispozícii „opakovane sa obracať k druhému človeku (a v jeho virtuálnej esencii aj k sebe samému)“, že ju bez vážnejších kolízií rozhodne nedokladáme filozofickou, filologickou, lingvistickou alebo kulturológickou lektúrou. Počíname si naopak, celkom samozrejme exploitujeme jazyk v celej jeho rozľahlosti a popritom zažívame veľký pocit zadosťučinenia – iba máločo nám totiž kladie menší odpor ako presvedčenie o automaticky podmienenej dispozícii komunikácie. Niet sa napokon čomu čudovať, jazyk, reč a výpoveď sú našou každodennou skúsenosťou.

Aj táto samozrejímavá pravda má však, ako všetky jej podobné a príbuzné tvrdenia, svoje limity a zauzlenia, pochádzajúce z priestoru nepragmatickej komunikácie v skupine textov na pomedzí umeleckej a dokumentárnej výpovede. Prvým a veľmi relevantným prvkom takéhoto „zauzlenia“ je umelecká fikcia vo všetkých svojich podobách a variantoch, druhým, možno oveľa dôležitejším, povaha udalosti, ktorú jazyk svojou referencialitou pokrýva. Tieto dva príznaky, ak sa vyskytnú paralelne, tak aj v kontexte prirodzene komunikujúceho jazyka vstupujú do interakcie, vzájomne sa dopĺňajú, ale tiež popierajú, uzatvárajú krehké a pohyblivé aliancie referujúceho zmyslu. Viac ako exemplárnym dôkazom o takejto skutočnosti je pozorovanie žánrov, druhov a rétoriky pomedzných, na udalosť naviazaných textov. Z empirickej skúsenosti vieme, že tento druh komunikátu vždy vybočuje z tradičnej literárnej reprezentácie. Vylučuje estetické, konvenčné, kánonické „a priori“, a práve preto predovšetkým prilieha k jedinečnej, tu a teraz referovanej udalosti. Povyšuje podiel ad hoc subjektívnej reflexie nad referenčnú spoluúčasť merateľnú konvenciou žánru, tradície, merateľnú úctou a ohľaduplnosťou k téme, zadaniu, alebo adresátovi. Jazyk sa v situácii tohto „oslobodenia“ i „ohrozenia“ správa atypicky a pozoruhodne, vytvára vlastný kód, akýsi algoritmus, ktorý pre porozumenie tomuto druhu nie-pragmatickej komunikácie otvára nové možnosti ozvláštneného (estetického) nahliadnutia¹.

¹ Problematike výlučnosti literárneho jazyka o holokauste som sa venovala vo viacerých štúdiách (dve štúdie, slovníkové heslo o próze Leopolda Laholu). Pozri k tomu zoznam literatúry k tejto štúdii.

Témou môjho príspevku v kontexte úvahy o kľúčových negatívnych udalostiach predošlého storočia, ku ktorým likvidačný zásah proti rozličným etnikám a politickým skupinám rozhodne patril, bude niekoľko poznámok k charakteru reflexie tejto udalosti, ktorú bežne nazývame holokaust (šoa, vyhladenie) v umeleckej literatúre z prostredia strednej a čiastočne tiež západnej Európy. Môj návrat k niektorým literárnym textom, tak ako ho prezentuje tento príspevok, nie je špecificky výberový, i keď v konečnej zostave sa tak môže javiť. Postupovala som však skôr podľa pamäti a odkazov, ktoré som nachádzala v prečítanej umeleckej a tiež sekundárnej literatúre. Iba tak sa mohlo stať, že moja aktuálna úvaha k téme zahŕňa rovnako komentár k reportážnemu románu *Kaput* o druhej svetovej vojne, ktorý taliansky publicista a spisovateľ Curzio Malaparte napísal bezprostredne po nej, v r. 1944, a že obsahuje aj, trochu neskôr napísané beletrizované príbehy z vyhladzovacích táborov, ktoré vznikli ako blízka spomienka a evokácia udalosti holokaustu v 40. a 50. rokoch minulého storočia. V tejto skupine textov chcem pripomenúť expresívno-melancholické protokoly významnej poľskej prozaičky Žofie Nalkowskej (v českom preklade vyšli prvýkrát v r. 1950, a v reedícii v r. 1984 pod názvom *Medailóny* spolu s prózou *Dům nad loukami*) a tiež beletrizované táborové autopsie *Posledná vec* od slovenského židovského prozaika, scenáristu a filmára Leopolda Laholu. Rovnako ma však oslovili aj historicky aktuálnejšie texty, ktoré sú poznamenané touto skúsenosťou, napriek tomu, že od nej majú časový odstup (Jerzy Kosinski, Juraj Špitzer).

Zaujímavým zistením pri ich interpretačne smerovanom novočítaní bolo, že vo všetkých komentovaných prípadoch literárneho dokumentu, svedectva, resp. fiktívneho beletristického spracovania udalosti násilia, vyhladzovania, svojvôle alebo manipulácie išlo v etickom a estetickom kóde interpretácie o obrazy s vynechaním alebo vytesnením exaktných (politických, ideologických) úvah o povahe rozhodnutia o holokauste a tiež o jeho následkoch, ktorými bolo viacnásobne dehumanizované konanie správnych, ideologických a politických zložiek tzv. tretej ríše, jej spojencov a kolaborantov. Aspoň tak ho zaznamenávajú literárne svedectvá, v ktorých sú jazyk, štýl a obraznosť interpretácií tejto udalosti vždy zložito a **neideologicky** (v zmysle barthesovského rozdelenia textov na politické texty a texty tela) situované voči pôsobeniu tejto základnej a zásadnej premisy o jednoznačnej povahe zla, ktoré bolo objektívne zhodnotené ako

zločin proti ľudskosti vo všetkých jej základných prejavoch. Ukazuje sa, naopak, že texty o udalosti násilia a likvidácie sú textami účasti, ktorá komunikuje neideologickým jazykom.

V takto nahliadnutých súvislostiach je prístup k téme literárne spracovanej udalosti holokaustu vždy uskutočňovaný v dvoch navzájom súvisiacich, i keď v literárnom stvárnení témy inverzných krokoch:

1. zohľadňovanie dobových i aktuálnych faktografických a dokumentárnych svedectiev o holokauste s akcentom na ich ideologickú, politickú a tiež ekonomickú dimenziu – tento prvok reflexie udalosti je vždy podstatnou, i keď nevyjadrenou súčasťou každej literárnej interpretácie ako dopisovania, prepisovania a reinterpretácie holokaustu. Je rovnako odvodený z empirie možných svedkov udalosti, ako aj z dodatočného výskumu holokaustu ako vojnového, politického, ideologického, ekonomického fenoménu nielen v období druhej svetovej vojny;
2. vyššie konštatované je základom pre vymedzenie **literárnej obraznosti, jazyka a naratívov** využívaných v súvislosti s témou holokaustu. Obraznosť tu chápeme v širšom zmysle a význame ako hľadanie adekvátneho prostriedku pre prerozprávanie **ťažko sprostredkovateľného**. Od neho sa odvíjajú stylistické a jazykové špecifiká a výlučnosti: predominancia expresívnej reportáže a dokumentu, zložito kódovaná aktualizácia spomienky, metaforické štylizácie „svedeckej výpovede“. Vo veľkej väčšine textov, ako sa pokúsim ukázať, je stabilným príznakom príklom k nepragmatickému novojazyku, expresívnej obraznosti, avšak, paradoxne, tiež k oslabenej autoreferenciatite. Naratívy v týchto textoch, paradoxne komunikujú ako ku kolektívu smerované (i keď nemanipulatívne) svedectvá, a to predovšetkým v prípadoch, keď sú dodatočné a sprostredkované.

1. Od vojrovej reportáže k dokumentu, protokolu a fikcii

V logike historického času, ktorý udalosť holokaustu v minulom storočí navracia predovšetkým do kontextu s druhou svetovou vojnou, výraznú úlohu svedectva o udalostiach súvisiacich s likvidačnými a pracovnými tábormi zohráva vojnová spravodajská reportáž. Medzi jej excelentných predstaviteľov patrí fiktívna, beletrizovaná, autobiograficky a cestopisne

komponovaná kniha *Kaput* od talianskeho spisovateľa a novinára Curzia Malaparteho. Malaparte svoju pozoruhodnú reportážnu fikciu vytvoril ako beletrizovanú, k surreálnemu extenzívnemu obrazu zla a totálneho zániku (kaput ako nomem omen) privrátenú víziu. V devätnástich kapitolách a šiestich tematických okruhoch novodobého „pekla“ autor ponúka stredo-európsky cestopisný itinerár po vojnou zasiahnutej Európe.

Kaput je pozoruhodná kniha plná žánrových a štylistických paradoxov. Historicky relevantné fakty sa v nej interpretujú ako ad hoc zo salónu, alebo z bežného stretnutia či rozhovoru odvodené udalosti. Vo svojom nespochybniteľnom historickom význame sú takouto autorskou optikou nahliadané cez prizmu ešte nereflektovaného, a preto iba tušeného, priebežne pociťovaného zla, teda zla interpretovaného v stave zrodu, zla popieraného, nevedomého, naivne habilitovaného, zla v etickom zmysle ešte nie-existujúceho, avšak o to šokujúcejšieho. Milan Kundera napísal skvelú esej o Malapartem a jeho dvoch románoch². Talianskeho reportéra a spisovateľa zaraďuje ku generácii angažovaných prozaikov v jednom rade s Sartrom. Obdivuje jeho zmysel pre formu, dandyovský nadhľad vo vzťahu k životu, čo však nijako nerelativizuje význam jeho dvoch románov o vojne a nacizme (*Kaput*, 1944; *Koža*, 1949). Malaparte, najskôr ako taliansky dobrovoľník na fronte prvej svetovej vojny a neskôr ako reportér na ceste po Ukrajine, Fínsku, Srbsku a Chorvátsku, je priekopníkom reportážneho románového žánru pre zobrazenie zla v jeho nielen historických, ale aj celkom protiľahlých, subjektom nikdy nie dosť spracovaných konotáciách, ktoré sa dajú pomenovaním len zložito vyjadriť. Zmyslom Malapatreho prózy preto nie je nič viac a nič menej ako utváranie špecifickej autorskej „mytológie“ tohto zla. Pokrýva ho jazykom, ktorý v románe *Kaput* takmer fascinuje protiľahlosťou dokumentárneho žánru a expresívneho výrazu. Pragmatický jazyk spravodajcu sa kontaminuje so zdesením svedka, a víťazi ten druhý. Kdesi vo svojom vnútri román *Kaput* negatívne

² Milan Kundera: *Kůže: Arci-román*. (In: *Zahradou těch, které mám rád*. Brno, Atlantis, 2014, s. 79–107). V troch esejach, ktoré tvoria knihu, sa Milan Kundera venuje románovému žánru a vyberá si zo svetovej románovej beletrie tituly, ktoré sa angažovali proti ľudskej hlúposti, obmedzenosti a hľadá a definuje ho ako arci-román. Privilegium takéhoto žánru Kundera udeľuje viacerým autorom (A. France, F. Rabelais, D. Kiš, z českého prostredia emigrantom V. Linhartovej, J. Škvoreckému). Čestné miesto v Kunderovom pantheóne obsadil Curzio Malaparte, ktorému venuje tretiu (vyššie uvedenú esej) vo svojej knihe.

odkazuje na Ovídiove *Premeny*, pripomínajú ich však iba presvedčením o povahe personifikovaných a antropomorfizovaných operácií medzi ľudským a nie-ľudským. Blížkosť ľudského a prírodného (tu zvieracieho), ich vzájomná zameniteľnosť v mene približujúcej sa vízie zániku (*kaput*) je leitmotívom rozprávania.

Porovnajme si toto tvrdenie s textovou ukážkou. Týka sa rozprávačovej návštevy vo varšavskom *gete*. Výjav je stvárněný ako situačný *nonsens*, ako spojenie eticky vysoko postaveného dokumentárneho nálezu (smrť detí v *gete*) a jeho metonymického prekódovania, ktorým je životaschopnosť potkanov. Odkaz na potkany je emblematickým titulom celej druhej časti románu pod rovnomenným názvom, pričom potkany sú v kľúči nacistického diskurzu synonymom pre židovské etnikum v čase genocídy. Žánrový protipohyb vysokého a nízkeho v Malaparteho románe prerastá do absurdného, ironicky vyznievajúceho záznamu referujúceho publicistu. Prepísaný je dramaticky, ako nonsensová scéna smrtiacej zábery, pri ktorej sa stretávajú reportér a miestodržiteľ mesta Frank s vojakmi, ktorí strážia hranice *geta*³.

Frank pristoupil k vojakům a ptal se jich, nač střílí. „Na krysu” odpověděli a hlučně se zasmáli. „Na krysu, Ach so!” řekl Frank, přiklekl a díval se vojákovi přes rameno. Přiblížili jsme se rovněž, dámy se smály a vrtěly sebou, zdvíhající sukně až nad kolena, jak činí obyčejně ženy, mluví-li se o krysách. „Kde je? Kde je ta krysa?” optala se Frau Brigitte Frank. „Achtung!” řekl voják a namířil. V díře, vyhloubené dole ve zdi, objevil se chomáč černých rozcuchaných vlasů, potom se z otvoru vynořily dvě ruce a položili se na sníh. Bylo to dítě. Třeskla rána. I tentokrát chybil voják o ždíbec cíl. Hlava dítěte zmizela. „Dej to sem”, řekl Frank netrpělivě. „Neumíš vzít ani pušku do ruky”. Popadl pušku a – zamířil. Sníh tiše padal (Malaparte 1988: 185).

Malaparteho rozprávanie v románe *Kaput* vojnovú reportáž rovnako kompromituje, ako aj povyšuje v jej účinku a pôsobení. Kompromituje ju prekročením hraníc dokumentárneho záznamu, keďže pracuje s vysokou, empaticky zaujatou štylizáciou rozprávania. To isté je však paralelne

³ Jaroslav Kudrna v doslove k českému vydaniu románu *Kaput* (Odeon, 1988, Praha) Malaparteho románovú poetiku konfrontuje s tendenciou k pravdivému opisu udalostí, ktoré podľa Kudrna neboli prepísané a zobrazené v kóde realistickej poetiky. Naopak, autor doslovu hovorí o absurdnom realizme a doslova konštatuje. „Ve svém děsivém a úzkostném vnímání skutečnosti je Malaparte dál než tehdy se rodící existencialismus” (In: *Malapartův absurdní realismus*, Kudrna 1988: 440).

autorským ziskom tohto rozprávania. Jazyk ako prepis živého pohybu myšlienky v ústrety objektívnej skutočnosti je v tomto románe autorom reflektovaný s neprediktabilným výsledkom. Malaparte svojim textom ukazuje, že sú udalosti, ktoré sa dajú zaznamenať len „za hranicou udalosti“. Teda nie ako pragmatická referencia, ale výlučne ako reprezentácia neartikulovateľného zmyslu, ktorý ostáva nedostupný záznamu bezprostrednej svedeckej reprezentácie. Signifikantné v prípade tohto románu je to, že sa to deje v žánri dokumentárnej reportáže a tiež to, že tento fakt je prenosný v priestore a čase aj do iných naratívov, ktoré sa venujú monumentálnej, nevysloviteľnej, subjektom neobsiahnuteľnej udalosti a to bez ohľadu na to, či ide o svedeckú alebo sprostredkovanú informáciu o udalosti holokaustu.

Variantom takéhoto naratívu sú krátke prózy významnej poľskej autorky Žofie Nalkowskej (1884–1954). S jej prózami *Medailóny*, ktoré boli napísane bezprostredne po vojne (jar–leto 1945 ako o tom svedčí záznam v českom preklade), sa znova dostávame do Varšavy na zbombardovaný cintorín. V cykle ôsmich oživených záznamov - medailónov na náhrobných kameňoch cintorína sa v krátkom časovom odstupe od udalosti stávame svedkami virtuálnych príbehov obetí nacizmu, hlavne z radov židovskej society. Ak nás v súvislosti s ťažko prenosným záznamom udalosti zaujíma predovšetkým jazyk, u Nalkowskej ho nachádzame v polohe veľmi triezveho naratívu, ktorý je určite protipólom exaltovaného záznamu Curzia Malaparteho. Nalkovska predovšetkým dopĺňa a sprístupňuje fakty (priemyselno-ekonomická povaha likvidácie ako utajovaná skutočnosť a informácia) a až následne na ne „ukladá“ bremeno časovo bezprostredného svedectva. Nalkowskej naratív sa aj preto pohybuje v amplitúde medzi protokolom a esteticky až vysoko postavenou interpretáciou takmer ornamentálnej (cintorín, náhrobky, virtuálne post-portréty) povahy. V Nalkowskej citlivých, vysoko zaangažovaných prepisoch jazyk sám seba usvedčuje z nutnosti dvojitého prístupu k interpretácii udalosti. Vďaka tomu sú *Medailóny* veľmi vzácnou a pozoruhodnou literárne skomponovanou správou o udalosti likvidácie a násilia. Štylistickým prínosom Nalkowskej jazyka je stvorenie neideologického diskurzu, vďaka ktorému má záznam parametre dôveryhodnej a popritom angažovanej reprezentácie. Ako príklad uvádzam tri ukážky z posledného textu *Medailónov*, z protokolárne komponovanej fikcie *Dospělí a děti v Osvětimi*. V komprimovanej podobe je

udalosť sprotredkovaná s intenciou predovšetkým sugestívne referovať. Osoby a obsadenie v rozprávani nie sú dôležité, i keď signifikantný je dôraz na profesionálnu exaktnú kategóriu znalca, ktorý do príbehu vstupuje ako garant pravdivostného svedectva o obsahu udalosti. My však netušíme, či ide o fakt alebo fikciu, zmyslom záznamu je pre čitateľa v konečnom dôsledku náznak ideologickej hranice naratívu s jeho viac-menej otvoreným účinkom na názor čitateľa⁴.

Jestliže se zamyslíme nad obrovskými rozměry urychleného umírání, k němuž došlo na území Polska nezávisle na vojenských operacích, pak vedle hrůzy je nejsilnějším pocitem, který přitom doznáváme, úžas... Nikoli desetitisíce a nikoli statisíce, nýbrž milióny lidských bytostí byli v polských táborech smrti zpracováni na surovinu a zboží.

Podle výpovědi doktora Fischera, docenta psychiatrie v Praze, konaly se ve zvláštních kurzech, často dvouletých, kde se školila nacistická mládež, praktická cvičení sadistické krutosti.

Když doktor Epstein, profesor z Prahy, procházel jednoho krásného letního jitra mezi bloky osvětivského tábora, spatřil dvě dosud živé malé děti. Seděly na cestě v písku a postrkovaly na něm jakási dřívka. Zastavil se u nich a zeptal se. „Co tu děláte, děti?“ A dostal odpověď: „Hrajeme si na spalování židů!“ (Nalkowska 1984: 192–198).

Jedným z hľadačov v oblasti literárneho jazyka pre sprístupnenie udalosti holokaustu ako nemeckej nacistickej akcie vyhladzovania a likvidácie (aj) poľského židovského etnika je viacnásobne kontroverzný americký prozaik poľského pôvodu Jerzy Kosinski (1933–1991). Prvou časťou plánovanej monumentálnej pentalógie o druhej svetovej vojne a osude Židov v nej je Kosinského biografická próza „detského rozprávača“ pod titulom *Nabarvené ptáče* (anglický originál 1965, český preklad r. 2011). Autor v nej okrem prepísania značne expresívneho a exaltovaného nahliadnuta udalosti holokaustu očami vyhnaného a vydedeného židovského

⁴ Kniha Žofie Nalkovskej obsahuje osem krátkych próz, ktoré vznikali bezprostredne po druhej svetovej vojne v procese vyrovnávania sa s fašistickými zločinmi na úrovni verejného posudzovania prekročenia zákona a zločiných postupov voči Židom a iným rekriminovaným etnickým a politickým skupinám. Autorka bola po vojne členkou vyšetrovacej komisie, ktorá protokolárne zhromažďovala dokumentáciu pre odsúdenie vojnových zločinov. Nalkovskej prózy majú svoje východisko v akceptácii protokolárnych záznamov. Ich jazyk a kompozícia sú v dôsledku toho beletrizovanou verziou presného záznamu výpovedí aktérov a svedkov, ako aj empirických faktov o kriminálnych nálezočoch, katastrofách a dobovo podchytených súdnych procesoch.

chlapca, ktorý uhýba pred ohrozením likvidáciou v priestore stredovýchodnej Európy počas druhej svetovej vojny, prináša literárnu víziu zla za reálnou hranicou jeho konkrétnych realizácií v zákopoch a táboroch. Príbeh Kosinského románu je príbehom o nemožnosti úteku od tohto zla mimo rekriminačného prostredia, v zdanlivom azyle, je príbehom o monumentálnom strachu, zlyhaní a deviácii, ktorú udalosť holokaustu spôsobila, a to: verejne, komunitne, v širokej pospolitosti, hovorí o tom, ako zmenila, názory, postoje a správanie ľudí vo všeobecnosti. V doslove k českému vydaniu, ktoré som mala k dispozícii, Kosinski stratégiu jazyka vo svojom románe komentuje na pozadí korešpondencie z vyhladzovacích táborov. Od nej odvíja svoje rozhodnutie sa pre príbeh, prostredie a jazyk románu:

„Jsme tady ve společnosti smrti.“ napsal jiný vězeň. „Cejchují každého příchozího. Každý tu dostane svoje číslo a od té chvíle strácí svoje já, a proměňuje úse v číslo. Už není tím, čím býval, ale bezcenným pohybujícím se číslem... Blížíme se k našemu novému hrobu... v tomto táboře smrti vládne železná disciplína. Náš mozek otupěl, myšlenky nás opouštějí: **není možné pochopit tento nový jazyk.**“ [podčiarkla – Z.P.] Myslem románu, který jsem se rozhodl napsat, bylo prozkoumat „tento nový jazyk“ brutality a jemu do protikladu postavený nový jazyk úzkosti a strachu, který byl přirozenou reakcí na surovost skutečnosti (Kosinski 1995: 203).

Témy, príbehy a jazyk v prózach o holokauste buď kopírujú epický pôdorys fatálneho príbehu o zlyhaní hrdinstva a dobrého úmyslu alebo mu naopak vzdorujú použitím odvrátenej podoby pragmatického vecného zobrazenia. Už sme ukázali, že tento typ výpovede často vychádza z pozície priameho, alebo sprostredkovaného svedectva. Druhý okruh textov, tzv. „táborová literatúra“ má v slovenskej próze dvoch významných reprezentantov. Oba patrili k židovskému etniku a skúsenosť s udalosťou internácie v pracovnom tábore v Novákoch poznali z autopsie. Beletristicky cenné svedectvo zanechal prozaik, básnik, dramatik a filmový režisér Leopold Lahola (vlastným menom Leopold Arje Friedmann, 1918–1968). Je autorom pozoruhodnej zbierky *Posledná vec* (1968, 1994), ktorá je aj v kontexte svetovej literatúry veľmi prenikavým svedectvom o vojne a holokauste. Dominantnú tému, tému smrti, autor rozprávačsky inscenuje ako fatálnu, neprekonateľnú, absurdnú, často až nonsensovú udalosť, ktorá sa vždy deje na hranici zodpovednosti medzi dvoma alebo viacerými aktérmi. Laholove vojnové a táborové prózy vo svojom jadre obsahujú hlboko skeptickú pozíciu židovského intelektuála a v obraze hrôzy z prežitého

uplatňujú protipozíciu zachovanej pamäti a jej prepisu. Nedokumentárne fikčné prepisy v Laholových prózach majú štylistickú amplitúdu od reflexívneho traktátu (*Rozhovor s nepriateľom*) až k anekdotickej, humornej alebo nonsensuálnej, naturalistickej próze so skeptickým vhl'adom do osudov a histórie vlastného etnika. Autor zámerne akcentuje rozkľenutosť situácie a jej prepisu. Jazyk ako prostriedok prirodzeného priblíženia udalosti takto zbavuje závislosti na predmete pomenovania, a vymedzuje ho do pozície emotívnej apelácie na margo približne pomenovateľného a zobraziteľného. Vychádza pritom nielen z autobiografickej skúsenosti prenasledovaného a ohrozeného, ale tiež z vecného presvedčenia, že fakt jednoznačne násilnej, nelegitímnej, a predsa „zákonom príkazu” habilitovanej smrti je natoľko absurdným fenoménom, že jeho prepísanie, ak sleduje estetický účinok, predpokladá nepragmatický (na paradoxoch) postavený princíp interpretácie a zobrazovania. V podloží zámerne brutalizujúceho sémantického gesta Laholových štrnástich noviel je možné vystopovať sebazáchovný model judaistickej metafyziky v podobe „zaklínania” zlých udalostí ich vystupňovane horšou (výrazne expresívnejšou) explikáciou. Takýto postup v novelách z *Poslednej veci* nachádzame na motívickej aj sujetovej úrovni. Časté sú motívy násilnej smrti (vražda, samovražda, poprava) alebo jej následkov (pohreby, obrazy likvidácie mŕtvol, rituály experimentov so smrťou v táboroch), ktoré sú divergentne „pokryté” vecným, nevzrušeným, k čiernemu humoru a nonsensu smerujúcim replikám rozprávača nielen v prvej osobe singuláru, ale tiež ako iniciátora a moderátora udalostí. Vo všetkých nachádzame veľmi účinne a sugestívne sprostredkovanú úzkosť. Je to však úzkosť autora, ktorý má nadovšetko rád človeka a život, a ktorý obrazmi dehumanizovaného sveta, chce ten istý svet aj človeka v ňom humanizovať. Môžem preto konštatovať, že napriek tomu, že všetky Laholove prózy sú o smrti, voči udalosti holokaustu vždy vyznievajú ako gesto uchovávané emocionálnu stránku udalosti nielen v subjektívnom ale tiež historicky objektívnom kontexte jej zachovania.

Inou možnosťou svedectva o udalosti holokaustu a jej prepisu zo slovenského prostredia je memoárová próza slovenského spisovateľa a publicistu Juraja Špitiera (1919–1995). V roku 1994 autor vydal polodokumentárnu spomienkovú prózu *Nechcel som byť žid*. Špitierovo svedectvo hovorí o prekonanom zážitku vecným, konštatujúcim jazykom, ktorý zámerne splýva po povrchu vecí. Je menej reflexívny, usiluje sa prežiť

objektivizovať s odstupom, v modalite filozofickej skepsy historika. Svedčí o tom aj záverečná pasáž knihy, v ktorej sa objavuje autorova úvaha na margo nedobrovoľnej skúsenosti.

Keď sa nás potom niekto opýta: kde ste boli počas vojny – odpovieme: V Novákoch – v tábore. Muselo to byť strašné – povie pýtajúci sa, a my budeme v rozpakoch, nebudeme vedieť, čo máme povedať... Čas sa vytráti z udalosti, aj atmosféra sa rozplynie, v ktorej sa stali, a mnohé, čo sa nám javilo ako dôležité, stratí na význame. Ale nech je akokoľvek: človek nemôže žiť bez túžob a nemôže ujsť zo svojej minulosti. Nováky boli epizódou, ale bol to náš život a bude v nás až do konca (Špitzer 1994: 302–303)⁵.

Špitzerov spomienkový dokument je svedectvom po čase, teda s odstupom od udalosti. V určitom zmysle je takto príspevkom do diskusie, ktorá o udalosti vyhladzovacích táborov a likvidácie etnických a politických menších trvá už sedem desaťročí. My ju mapujeme veľmi okrajovo v teritóriu umeleckej spisby, ktorá dnes stráca svojich posledných bezprostredných svedkov. Ako sme si však už ukázali, diskusia o interpretácii holokaustu nie je zadáním iba pre filozofov a historikov. V oblasti nedokumentárnych beletrizovaných svedectiev je pretrvávajúcou témou pre estetickú semiózu opakovaného zadania, ktoré bude vždy iritovať a oslovovať empatickú časť ľudskej populácie.

Pretože všetky texty o udalosti holokaustu sú vždy nielen obranou pamäti, či už ide o pamäť svedka alebo jej reinterpretáciu cez médium časovo zdvojenej spomienky kolektívu, ktorý sa k udalosti navracia, je pochopiteľné, že v toku času narastá miera produktívnej estetickej entropie v stvárnení udalosti. Zvnútra expresívne, buď revoltujúce, alebo naopak defenzívne textové pozície voči udalosti v mnohých prípadoch vedú k mytologizujúcej interpretácii, čo určuje aj podobu referujúceho jazyka.

⁵ V druhom vydaní Laholovej zbierky *Posledná vec* (Fragment, Bratislava, 1994) je doslov od Juraja Špitza. Špitzer sa v ňom predstavuje ako veľmi rozhladený stredoeurópsky intelektuál, ktorý udalosť holokaustu nahliada v širokých historických súvislostiach. Od rímskych historikov, nemeckých filozofov až k súčasníkom, akými boli I. Bachmannová, P. Celan alebo J. Améry. Pri dvoch ostatných sa témou stáva samovražda a jej súvislosť s témou existenciálnej redukcie a sebaredukcie po udalosti holokaustu. Špitzer pripomína, že táto redukcia sa týka tiež písania, pretože sa stráca viera vo význam slova a reči. Špitzer doslova hovorí: „Améry oddiaľoval samovraždu písaním. Ani básnik Paul Celan neprestával veriť, že ľudská reč prežila svoju odľudštenú podobu...” (Špitzer 1994: 9).

Keďže udalosť holokaustu je vo svojej podstate monumentálna, bezo zvyšku neobsiahnuteľná v kóde tradičných právnych, etických a sociálnych noriem, aj použitý estetický diskurz (literárny predovšetkým) vyjadruje jej povahu a zmysel v toku času v rozličnej miere sugestívneho prepisu. Môžeme len konštatovať, že je veľmi dôležité, aby sa zachoval.

Pramene

- Kosinski J., 2011, *Pomalované ptáče*, Praha.
Lahola L., 1994, *Posledná vec*, Bratislava.
Malaparte C., 1988, *Kaput*, prel. J. Heyduk, Praha.
Nalkowska Ž., 1984, *Dům nad loukami. Medailony*, prel. H. Stachová, H. Teigová, Praha.
Špitzer J., 1994, *Nechcel som byť žid*, Bratislava.

Literatúra

- Arendtová H., 1995, *Eichman v Jeruzaléme*, prel. Martin Palouš, Praha.
Bauman Z., 2002, *Modernosť a holokaust*, prel. M. Chorváthová, Bratislava.
Kudrna J., 1988, *Malapartův absurdní realismus*, v: C. Malaparte, *Kaput*, Praha, s. 435–441.
Kundera M., 2009, *Zahradou těch, které mám rád*, Praha.
Lévinas E., 1994, *Etika a nekonečno*, prel. V. Dvořáková, M. Reichert, Praha.
Prušková Z., 1996, *Výslovnost nevyslovitelného alebo štrnásť noviel Leopolda Laholu*, „Česká literatura“ č. 3, s. 309–319.
Prušková Z., Lahola L., 2006, *Posledná vec*, v: *Slovník diel slovenskej literatúry 20. Storočia*, Bratislava, s. 231–233.
Prušková Z., 2007, *Příběhy bez šťastných koncov. Dokument, autobiografie, beletrizovaná spomienka a fikcia ako zdroje pre obranu pamäti*, v: *Holokaust v české, slovenské a polské literatuře*, ed. J. Holý, Praha, s. 69–77.
Špitzer J., 1994, *Exil v exile*, v: L. Lahola, *Posledná vec*, Bratislava, s. 5–22.